Etudes Musicales sur le 16e Siècle.

Julien Tiersot

La Messe Douce Mémoire

de

Roland de Lassus

Paris

Librairie Musicale Ed. Sagot,

18, rue Guénégaud.

M DCCC LXXXX III

La Messe

Douce Mémoire

de

Roland de Lassus

I

La Messe *Douce mémoire*, de Roland de Lassus, mérite une place à part dans la galerie des primitifs de la musique que les Chanteurs de Saint-Gervais ont tour à tour exposée dans les auditions qu'ils nous donnent depuis trois années, et dont l'intérêt n'a pas un instant faibli.

Tout d'abord, l'œuvre présente cette particularité qu'elle appartient à la période la plus avancée de l'école du contrepoint vocal, période après laquelle va commencer la décadence, du moins dans les pays du nord d'où l'impulsion première était partie. En effet, si, en Italie, Palestrina compte encore de dignes successeurs, on peut dire que Roland de Lassus est le dernier de ces musiciens belges et flamands qui, depuis deux siècles, avaient jeté un si vif éclat. Et, dans l'œuvre de l'illustre contemporain du maître romain, la messe *Douce mémoire* paraît être venue des dernières, car elle ne fut publiée qu'après sa mort; elle fut imprimée seulement en 1614, sous ce titre : *Missa quatuor vocum ad imitationem cantilenæ* Douce mémoire, *Authore* Orlando de Lassus, *Lutetiæ, ex officina Petri Ballard*, etc. 1614. — Une autre messe *Douce mémoire* figure aussi dans un recueil antérieur d'œuvres religieuses du même maître : *Missæ variis concentibus ornatæ, ab* Orlando de Lassus, etc. Paris, Ad. Le Roy et Robert Ballard, 1577; mais c'est une autre composition que celle qui nous occupe, et même le thème mélodique, bien que correspondant aux mêmes paroles, est tout différent : nous verrons plus loin la cause de cette anomalie.

Elle ne figure d'autre part, du moins à notre connaissance, dans aucune réédition moderne (sauf dans une, toute récente, dont nous

parlerons) : la Bibliothèque du Conservatoire, très riche pourtant en œuvres originales de Roland de Lassus, n'en possède pourtant qu'une copie, et la première édition peut être très légitimement rangée dans la catégorie des livres rares. Enfin elle n'a jamais été exécutée de nos jours, que nous sachions, par aucune société musicale, pas plus en Allemagne, Italie ou Pays flamands qu'en France. C'est donc de l'inédit — de trois siècles et plus, il est vrai — que les chanteurs de Saint-Gervais nous ont offert par leur audition de l'office de la Toussaint.

La Messe *Douce mémoire* présente enfin un autre intérêt : elle appartient à ce genre de compositions religieuses bâties sur des thèmes profanes qui jouit d'une si grande vogue tant que l'école du contrepoint vocal demeura florissante, et qui, malgré les légendes qui ont cours, ne disparut aucunement à partir de Palestrina et de l'anecdote célèbre de la Messe du Pape Marcel. A cette époque, il est vrai, une transformation s'était produite dans le style et la manière d'être de ces compositions ; et précisément l'œuvre de Roland de Lassus va nous permettre d'en étudier les nouveaux procédés.

Avant d'en aborder l'analyse, il importe que nous connaissions d'abord la chanson profane qui lui a servi de base et de point de départ.

La chanson *Douce mémoire* n'est pas un de ces chants qui ont traversé plusieurs siècles, comme la chanson de *l'Homme armé*, déjà populaire au quatorzième siècle, peut-être même au treizième, et que Carissimi traitait encore au dix-septième. Elle n'est pas antérieure au seizième et ne lui survécut pas : sa vogue date surtout du milieu de ce siècle ; la messe de Roland de Lassus est la dernière œuvre musicale où l'on retrouve sa trace. Sous forme de chanson profane, elle fut traitée par plusieurs compositeurs, dont certains ont laissé un nom célèbre ; j'en connais, pour ma part, huit formes différentes, dont voici l'énumération :

Une chanson de Sandrin, à quatre voix, imprimée pour la première fois dans le premier livre du *Paragon des chansons, contenant plusieurs et délectables chansons que oncques ne furent imprimées, au singulier prouffit et delectation des Musiciens.* Ce premier livre n'est pas daté, mais les suivants portent l'indication complémentaire suivante : *Imprimé à Lyon p. Jaques Moderne dict grand Jaques pres nostre dame de Confort*, 1538 ; la date de 1538 semble donc devoir être adoptée également pour lui. La même chanson est réimprimée dans plusieurs recueils postérieurs (1539, 1544, 1551), dont il est inutile de donner le détail. — Cette chanson est suivie d'une réponse ou *rebours* de Certon : *Finy le bien, le mal soubdain commence.*

Une chanson de Layolle, pour deux voix de femmes, dans le quatrième livre du même *Paragon des chansons*, 1538.

Une chanson à quatre voix, sans nom d'auteur, dans le *Tiers livre*

du *Jardin musical contenant plusieurs belles fleurs de chansons à quatre parties, etc., en Anvers, chez Hubert Waelrant et Jean Laet*, 1556.

Une chanson à deux voix, de Gardane, dans le *Premier livre de chansons à deux parties de plusieurs auteurs*, Paris, Le Roy et Ballard, 1559.

Une chanson à trois voix de Josquin Baston, dans le 2e livre des *Variarum linguarum tricinia*, Nuremberg, 1560.
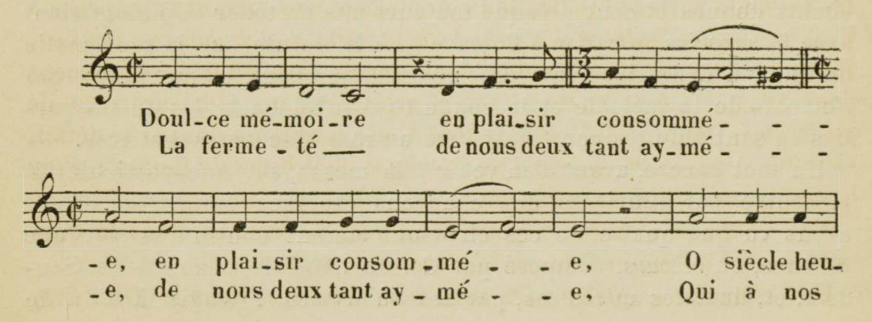
Une seconde chanson de Sandrin, à deux voix, suivie de la réponse: *Finy le bien*, à quatre voix, imprimée d'abord dans le *Septiesme livre des chansons... imprimé à Louvain par Pierre Phalèse*, 1560, et figurant dans d'autres recueils en 1570 et 1597.

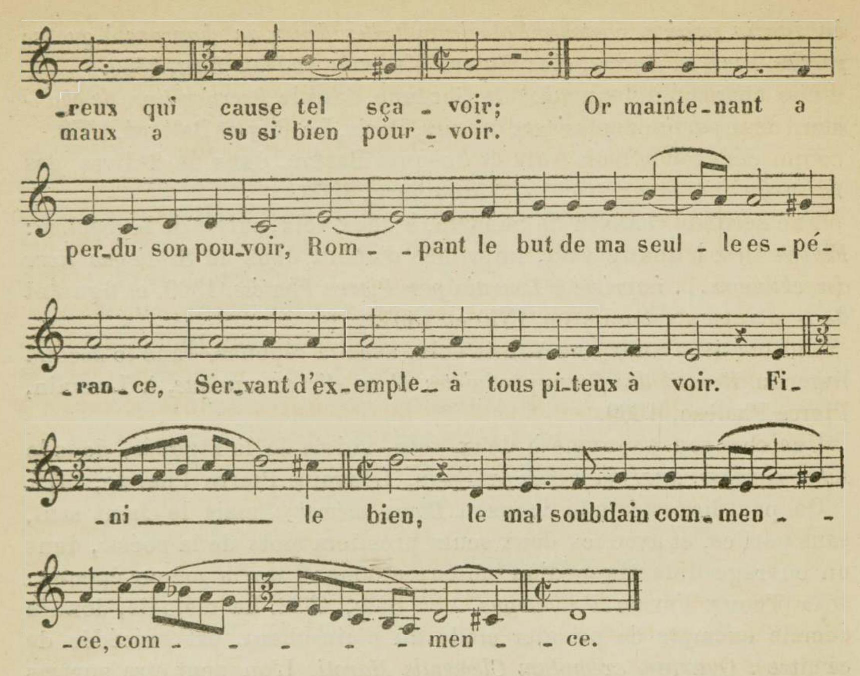
Une chanson anonyme à trois voix, avec la réponse, dans le second livre du *Recueil des fleurs produictes de la divine musique*, à Louvain, Pierre Phalèse, 1569.

Une chanson anonyme à deux voix, suivie de la réponse, dans le *Liber musicus, duarum vocum cantiones*, Louvain, Pierre Phalèse, 1571.

On peut lire encore la chanson *Douce mémoire*, mais le chant seul, sans parties, et avec les deux seuls premiers mots de la poésie, dans un ouvrage didactique d'un auteur allemand de la même époque: Joan.-Thomæ Freigii *Pœdagogus*, etc. Bâle, 1582. La mélodie, donnée comme exemple de premier mode du plain-chant, est précédée de ce titre : *Quartum exemplum Clementis Maroti*. L'on peut être surpris de trouver ici le nom de Marot, d'autant plus que la partie de l'ouvrage quasi encyclopédique dont il s'agit est bien spécialement et exclusivement consacrée à l'enseignement de la musique. L'auteur aurait-il voulu, par ces mots qui semblent parfaitement explicites, attribuer à Clément Marot la composition du chant même? On pourrait le croire, sachant surtout que Marot aimait et pratiquait la musique. Cependant la poésie ne semble pas être de lui : elle ne figure pas dans ses œuvres et n'est guère de son style; doit-on penser qu'il aurait pris le soin de mettre en musique des vers autres que les siens, et fort inférieurs? Nous laissons à de mieux informés, ou plus sagaces, le soin d'en décider.

Quoi qu'il en soit, voici ce chant, qui n'a pas non plus, tant s'en faut, les grâces que, considérant le style littéraire de Marot, nous penserions retrouver dans une mélodie composée par lui :





Ce chant se retrouve à peu près identique dans presque toutes les chansons énumérées. Seul, l'anonyme du *Jardin musical* de 1556 le présente différemment; et encore, si la ligne mélodique est autre, le rythme est demeuré le même. Il est à supposer que, sous cette forme secondaire, la mélodie a joui encore d'un certain succès, car c'est elle précisément qui sert de thème, au moins par les premières notes, à la seconde messe *Douce mémoire* de Roland de Lassus, publiée en 1577, et que nous avons signalée au début de cette étude. Dans les versions Sandrin, Layolle, l'anonyme du *Liber musicus* de 1571, et le *Pœdagogus*, la mélodie est, à quelques notes près, entièrement semblable à celle dont nous avons donné la notation. Dans quelques autres, le commencement seul a subsisté. Particularité à noter et qui montre bien l'avènement de temps nouveaux : tandis que, jusque dans la première moitié du XVI[e] siècle, les thèmes ou chants donnés étaient presque toujours mis au ténor et dialoguaient avec le *superius* en canon à l'octave ou à la quinte, ici, la suprématie du ténor a définitivement cessé ; c'est le *superius*, et nul autre, qui s'empare de la mélodie et la conduit jusqu'au bout; les autres parties en sont réduites pour ainsi dire au rôle d'accompagnatrices.

Un mot encore, avant d'en venir à la messe, sur une particularité présentée par plusieurs des chansons profanes énumérées. Nous avons vu que quatre de ces chansons étaient continuées par une réponse, ou *rebours*, composé par Certon dans la chanson de Sandrin, et, dans les autres cas, par des anonymes. Il s'agit là d'un de

ces jeux d'esprit comme les aimait ce scolastique et pourtant si novateur XVIe siècle : cela consistait à faire suivre la chanson d'une autre strophe dont le premier vers était le dernier de la chanson, dont, inversement, le vers initial devenait vers final. Ces *rebours* commencent donc par le vers : *Fini le bien, le mal soudain commence,* et finissent par : *Douce mémoire en plaisir consommée,* les vers intermédiaires étant nouveaux. Quant à la musique, elle ne paraît pas présenter de particularités notables et semble même composée d'après des procédés différents, suivant les versions. Chez Certon, par exemple, le *superius* ne ressemble en rien aux parties correspondantes de Sandrin; par contre, sur les mots : *Fini le bien,* on trouve au ténor un commencement de thème analogue à celui du *superius* de l'anonyme du *Jardin musical.* Quant au *Liber musicus* de 1571, il conserve au *rebours* le thème de la chanson.

II

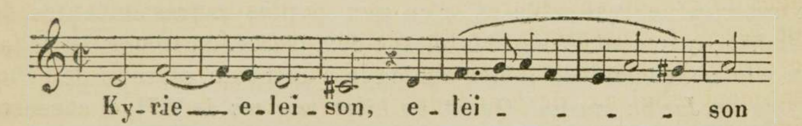
Après ces détails, l'on peut juger qu'une composition religieuse écrite sur une telle mélodie, si peut-être elle n'était pas destinée à inspirer des idées très mystiques, ne devait pas non plus faire songer à des joies profanes de nature à distraire les fidèles de l'attention due à l'office sacré. La mélodie *Douce mémoire* est d'un caractère sérieux et grave ; donc, nulle inconvenance n'était à redouter. Aussi bien, dans les compositions du seizième siècle, le thème ne compte guère : ce sont les développements, dus au génie du compositeur, qui donnent aux œuvres toute leur valeur et leur expression.

J'ai, dans un chapitre de mon *Histoire de la chanson populaire en France,* étudié le procédé scolastique le plus habituel pour la composition des messes polyphoniques sur des chansons profanes, en prenant pour exemple les nombreuses messes de *l'Homme armé* qui nous ont été conservées. Ce procédé consistait en ceci : le chant donné, c'est-à-dire la mélodie profane élargie, écartée démesurément (les croches devenant des rondes, les rondes formant de longues tenues de plusieurs mesures, la mélodie perdant complètement son aspect rythmique) était chanté, *tenu* par le *ténor (teneur),* tandis que les autres parties brodaient par-dessus des contrepoints fleuris, parfois tirés du thème, parfois complètement indépendants.

Mais ce système, en grande vogue au quinzième siècle, déjà pratiqué dans la diaphonie du douzième et du treizième, tombait en désuétude à l'époque de Roland de Lassus, où la langue musicale s'était considérablement assouplie. Dès lors, le ténor n'en est plus réduit à *tenir* le chant : sa partie s'unit aux autres, au même titre, dans l'ensemble polyphonique. Au contraire, c'est maintenant la partie supérieure à qui le chant est dévolu ; et ce chant, loin d'être exposé

en son entier, n'est jamais présenté que par fragments, chaque parcelle mélodique représentant un nouveau thème, et se montre sous des transformations successives qui déjà font pressentir les procédés essentiels de la symphonie moderne.

Dans le *Kyrie*, le superius attaque le thème *Douce mémoire* (sur les paroles du *Kyrie*, bien entendu), à découvert d'abord, puis soutenu par les accords plaqués des trois autres voix. La mélodie a subi au début une modification assez apparente par l'adjonction d'une seule note : la voici telle qu'elle reviendra tout le long de la messe.



Ce fragment, correspondant au premier vers de la chanson, sert de thème au premier verset du *Kyrie*. Le chant du deuxième vers *(O siècle heureux qui cause tel savoir)*, très élargi en commençant, forme le thème du *Christe eleison*. Pour le dernier *Kyrie*, c'est le tour de la phrase finale : *Servant d'exemple à tous piteux à voir, Fini le bien*... interrompu par un développement contrepointé auquel se relie enfin la vocalise finale : *Le mal soudain commence*, passant de voix en voix, mais dominant surtout à la partie supérieure.

Dans le *Gloria* et le *Credo*, le thème profane ne joue presque aucun rôle : le chant du début est seulement exposé sur les premiers mots ; mais on dirait qu'il s'agit là d'une simple formalité, car, aussitôt après, le musicien reprend sa liberté, et il n'est plus question du chant donné. Parfois aussi la vocalise finale est rappelée, pour fournir une terminaison brillante, mais c'est là tout ce que le compositeur emprunte à l'élément préexistant : tout le reste, c'est-à-dire presque tout, est le produit de son imagination seule.

Le thème est plus intéressant à considérer dans le *Sanctus*, où, grâce à une petite variation de quelques notes, il prend une physionomie toute nouvelle, et surtout dans l'*Agnus Dei*, où il est exposé dans un mouvement très soutenu, harmonisé note contre note par les quatre voix, dans un style de choral.

Cette sèche analyse, considérée seulement dans les rapports du thème primitif avec la composition polyphonique, ne saurait donner une idée de la valeur artistique de l'œuvre de Roland de Lassus. Celle-ci est d'autant plus intéressante aujourd'hui pour nous qu'elle nous montre un art différent de celui que nous avaient fait plus spécialement connaître les auditions de Saint-Gervais. Bien que contemporaine de Palestrina, elle semble plus moderne ; elle est plus chantante, plus mélodique ; elle a dans l'harmonie plus de souplesse et de douceur apparente ; elle est plus élégante de formes extérieures, bien que parfois un peu grêle. Les développements

vocalisés de la fin du *Kyrie* et du *Sanctus* évoquent l'idée de certains ornements sculptés de la Renaissance, charmants, purs et froids. L'*Agnus* est, nous semble-t-il, la page la plus caractéristique : les voix, après l'exposition harmonieuse du thème, s'élèvent peu à peu, librement, et prennent, sur les mots souvent répétés : *Miserere nobis*, une expression qui, sans être bien profonde, est pourtant très juste, et a un grand charme. Les grands morceaux, le *Gloria*, le *Credo*, ne sont pas les meilleurs : ils ont, en général, quelque chose de guindé. Lassus était bien plus l'homme des petits tableaux que des pages de grande envergure : est-il rien de plus exquis et de plus fin que ses chansons profanes ? En réalité, avec d'excellentes qualités de forme, sa messe *Douce mémoire* a moins d'expression intense, de sentiment religieux, de grandeur que les œuvres de la grande école romaine. Elle nous offre un spécimen très fidèle de l'art flamand, plus intime, plus familier, plus près de nous que l'art de la belle école religieuse classique, mais avec moins d'au-delà, — plus loin de l'Infini.

Au moment où l'on s'apprête à célébrer le troisième centenaire de la mort de Roland de Lassus, les chanteurs de Saint-Gervais et leur actif chef, M. Ch. Bordes, ne pouvaient mieux faire que de nous faire entendre cette œuvre. Ils ne se sont pas bornés à nous en donner une excellente exécution, mais, ce qui n'est pas moins appréciable, ils nous l'ont fait connaître aussi par la lecture. En effet, les derniers fascicules de l'excellente publication de la Société, l'*Anthologie des maîtres religieux primitifs*, ont donné la messe *Douce mémoire*, venant après les plus belles messes de Palestrina et de Vittoria, et les merveilleux motets que nous avons si souvent admirés. Les anciens âges de la musique, revivant ainsi pour l'œil comme pour l'oreille, doivent beaucoup à M. Ch. Bordes pour le zèle éminemment artistique qu'il met à en favoriser la renaissance; et les musiciens d'aujourd'hui s'associent à cette reconnaissance, puisque, grâce à lui, tant de chefs-d'œuvre inconnus leur sont rappelés.

III

Avant de terminer cette étude, je voudrais dire un mot sur une question qui a été soulevée maintes fois, celle du nom du compositeur de la messe *Douce mémoire*. Sur la foi d'une ancienne chronique, certains auteurs l'appellent Roland de Lattre. Cette chronique rapporte qu'en effet son père portait le nom de « de Lattre », mais que, celui-ci ayant été condamné à une peine infamante pour fabrication de fausse monnaie, le jeune musicien, dès son entrée dans la carrière, changea son nom en celui de « de Lassus ». Fétis, à la vérité, conteste la valeur de ce document, isolé d'ailleurs, et dans lequel il relève à juste titre plus d'une contradiction. Il semble

qu'il faille le reléguer dans le domaine des légendes. En fût-il autrement que, notre auteur ayant volontairement changé de nom, et cela dès ses plus jeunes années, il faudrait encore lui conserver celui qu'il a choisi, porté toute sa vie, par lequel il a été célèbre dans tous les pays et auprès de tous les princes de l'Europe. Au reste, sur ce point, l'accord est à peu près unanime : tous les auteurs faisant autorité ont adopté le nom de « de Lassus. » Il suffira d'en nommer trois : Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, M. Eitner, dans ses savantes bibliographies, et M. le Dr Sandberger, de Munich, qui prépare en ce moment une importante biographie du maître belge ainsi que la publication de ses œuvres complètes.

Quant au prénom, il est bien vrai que les contemporains écrivaient le plus souvent Orland ou Orlande : cette fantaisie venait de ce qu'en Italie le compositeur signait *Orlando di Lasso;* que, dans les textes latins, il était nommé *Orlandus Lassus*. Rien, cependant, ne nous autorise à conserver cette forme, dérivée de l'italien ou du latin, pour un nom qui est français de toute façon. Né dans un pays de langue française, notre auteur s'appelait Roland; écrivant en français, nous lui devons donner aussi le nom de Roland, et non autre.

Saluons donc, au bout de trois siècles écoulés, Roland de Lassus, « Prince des musiciens, » le vieux maître dont Ronsard disait : « Comme une mouche à miel il a cueilli toutes les plus belles fleurs des anciens, et, outre, semble seul avoir dérobé l'harmonie des cieux pour nous en resjouir en la terre, en surpassant les anciens et se faisant la seule merveille de nostre temps. »

Paris, le 5 Novembre 1893.

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 23652-10-93. — (Encre Lorilleux).